

*Ю. Доманский*

## ПОВРЕЖДЕННАЯ ИГРУШКА В СТИХОТВОРНЫХ ЦИКЛАХ ДЛЯ САМЫХ МАЛЕНЬКИХ АГНИИ БАРТО И ИВАНА НЕХОДЫ<sup>1</sup>

В статье рассматривается одно из ранних произведений Агнии Барто — цикл «Игрушки» (1936). В одних стихах цикла Барто утверждается созидание («Самолет», «Лошадка»), в других осуждается разрушение («Зайка»), в третьих созидание утверждается путем редукции разрушительных тенденций («Мишка»). В качестве важной смыслообразующей компоненты цикла может быть обозначена полиметрия в сочетании со строфической организацией входящих в него стихов. Эти особенности стихотворений А. Барто соотнесены со стихотворным циклом украинского писателя Ивана Неходы «Мої ляльки».

*Ключевые слова:* А. Барто, цикл «Игрушки», поэтика, полиметрия, строфика, автор-повествователь, И. Нехода, цикл «Мої ляльки».

Речь в статье пойдет об одном из ранних произведений Агнии Барто — цикле «Игрушки» (1936). Стихи эти знакомы с детства, они просты, забавны, как кажется, незамысловаты, но что-то в них есть такое, что вот уже почти семьдесят лет привлекает детскую аудиторию. Что же? Не беремся исчерпывающе ответить на этот вопрос, но некоторыми наблюдениями поделимся. Начнем с «истории вопроса». Критики и исследователи долгое время оценивали это цикл как однонаправленное единство<sup>2</sup>. Приведем некоторые суждения в хронологической последовательности.

Еще в 1936 г. Б. Бегак писал: «Ценность этих стихов в том, что яркие особенности того или иного предмета даны тут в действии — в таком действии, которое подразумевает непосредственное участие ребенка и горячую эмоциональную его реакцию на “поведение” игрушек» [Бегак 1936, с. 10].

Чуть позже, в 1941 г., П. И. Дымшиц обратил внимание на необходимость издания цикла с иллюстрациями: «Надо приветствовать то, что “Игрушки” выпущены теперь в виде ширмы <...>: каждое четверостишие закончено, составляет одно целое с картинкой, являясь подписью к ней. Художник Кузнецов переработал для ширмы



Барто А. Игрушки: стихи для дошкольного возраста / худ. К. Кузнецов. М.: Детиздат, 1936.

свои прежние рисунки к “Игрушкам”. Некоторые из них выиграли от этого. Гораздо выразительнее, например, стал кот, опрокинувший грузовик; цельность приобрела картинка “Спать пора! Уснул бычок...”. В прежних изданиях она была разбита на две <...>. Художник сделал правильную поправку на возраст, рисуя детей примерно такого же возраста, как и те для кого предназначается книжка. От этого она становится в полном смысле слова “их книжкой”, книжкой для малышей» [Дымшиц 1941, с. 17]<sup>3</sup>.

В. Дмитриева в книге об Агнии Барто 1953 г. так же подчеркивала иллюстративный характер (правда, в несколько ином смысле) «Игрушек» и указывала на их дидактизм: «Живые, оптимистические стихи — иллюстрации к игрушкам — говорили про мяч, про мишку, про бычка, про самолет, про слона. Они были коротки и четки, они легко запоминались, а запомнившись, подсознательно прививали и воспитывали чувство нового, жизнеутверждающего советского гуманизма» [Дмитриева 1953, с. 15].

И совсем уже возвела в абсолют иллюстративность цикла В. Смирнова в 1967 г., отметив, что «Игрушки» — это «подписи к картинкам: “Мишка”, “Деревянный бычок”, “Зайка”. Здесь она <Барто. – Ю. Д.> — единомышленница и ученица Маршака — стремится к лаконизму, к точности деталей, к действенности и эмоциональной насыщенности каждого стихотворения» [Смирнова 1967, с. 388–389]. В. Смирнова, пожалуй, первой заговорила о генезисе цикла Барто. Позволим себе на этом месте немного отвлечься, чтобы высказать свои соображения по поводу генезиса «Игрушек». Традиция стихов об игрушках в русской поэзии достаточно давняя. Уже у М. М. Хераскова стихотворение «К дитяти» 1816 г. начинается строфой:

Играй, дитя, играй в глазах у некоей мамки;  
Верти кубарик твой, ставь карточные замки.  
Твой замок рухнет, и ждет тебя лоза,  
Учительская ждет угрюмость и гроза

[Русская поэзия детям 1989, с. 95].

Но только в XX в. стихи, где игрушки являются центральными персонажами, становятся мощной традицией. Пишутся даже очень большие по объему «эпические» стихотворения; укажем, например, на два таких стихотворения 1924 г.: «Бунт кукол» С. М. Городецкого и «Игрушки в лес убежали» А. И. Оношкевича и Е. В. Малкиной.

И традиция подписей к картинкам тоже в русской поэзии для малышей достаточно давняя: например, цикл Ф. Б. Миллера «Подписи к картинкам: для детей первого возраста» (1851).

Наиболее же близким к «Игрушкам» следует, видимо, признать цикл А. В. Ширяевца «О чем думают игрушки» (1923)<sup>4</sup>:

Петух  
Пойду-выйду на реку –  
Пить хочу –  
Закричу:  
Ку-ка-ре-ку,  
Ку-ка-ре-ку.

Слон  
Очень мне нравится Россия,  
Здесь не стегают плетью народ.  
Будут и в Индии дни такие,  
Маком знамен она зацветет.

Кот  
Мое дело маленькое:  
Наелся и мурлыкай,



«Идет бычок качается...» (иллюстрация К. Кузнецова из книги А. Барто. Игрушки: стихи для дошкольного возраста. М.: Детиздат, 1936).

Оттого и зовут меня Мурлыкой.  
Залезть бы в бабушкины валенки,  
Поиграть с мышкой, –  
Люблю такое житьишко.

Паровоз  
Рельсы бы мне, рельсы.  
Веселый вокзал.  
Как по этим рельсам  
Я бы побежал  
По зеленым склонам,  
А за мной вагоны.  
Хлеба всем бы я привез.  
Я ведь ухарь-паровоз.

Кукла  
У меня на свете никого нет,  
Кроме Сони.  
Она хорошая, вот только щиплется  
Да зовет меня пигалицей.

Медведь  
Меду бы мне, меду!..  
    Не люблю,  
    Не терплю,  
Когда шатается много народу  
[Русская поэзия детям 1997, с. 132–133].

В. Д. Разова обратила внимание и на гораздо более давний генезис «Игрушек» Барто: «“Игрушки” берут начало в русском фольклоре, ведут свою родословную от потешек, пестушек, которые несут знания о мире, учат детей уму-разуму, забавляя их» [Разова 1976, с. 60].

Таким образом, цикл долгое время рассматривался как единство, залогом которого назывались иллюстративный характер (причем стихи могли рассматриваться как подписи к картинкам, т. е. как вербальная подсистема синтетического текста, и как «иллюстрации» к собственно игрушкам, но при обоих подходах сами стихи оказывались несамостоятельным дополнением к картинкам или вещам), дидактизм, совершенно особый генезис, наконец, возможность детского сотворчества при рецепции стихов «Игрушек». Эти характеристики цикла оказываются во многом релевантны метким наблюдениям В. Б. Шкловского о стихах Барто: «А. Барто умеет управлять детьми, организуя в стихах их жизнь» [Шкловский 1966, с. 92]; «детская книга должна быть книгой идеалов <...>. Наши дети, конечно, предназначены жизнью для того, чтобы жить в меняющемся мире, они должны принять участие в построении этой жизни, и им идеалы нужны так, как витамины летчику, иначе у них ослабнет зрение» [Там же, с. 93].

Конечно, не вызывает возражений, что «Игрушки» являют собой целостный контекст, но вот контекст этот организован не столь однонаправлено, как кажется на первый взгляд. И со второй половины 1960-х гг. исследователи не раз обращали внимание на многоуровневость цикла Барто: «Что хочется подчеркнуть в этих незамысловатых стихах, предназначенных для самых маленьких? То, что это не только веселые и трогательные рассказы об игрушках, но и еще что-то сверх того. Что же именно? Это еще и рассказы о том (хотя об этом нет ни одного дидактического, назидательного слова), как дурно отзывается на судьбе каждого существа (даже игрушечного!) небрежность, забывчивость, разгильдяйство, и как радостно, оказывается, полюбоваться на ухоженную своими руками лошадку или самому сделать самолет — хотя бы игрушечный, но летающий почти как настоящий <...>. Здесь непосредственно и полнокровно выражена радость творчества — в ее сочетании с пылким воображением, превращающим несколько сложенных друг с другом дощечек и щепок в почти взаврадашний самолет, на котором можно слетать куда угодно, стоит только захотеть! Вот эта радость деловитости, заботливости, творчества, противостоящего всяческо-



Наша Таня громко плачет:  
уронила в речку мячик.  
— Таня, Танюшка, не плачь:  
не утонет в речке мяч.



Матрешка плачет,  
переломил ушко.  
Таня в ответ  
по быстрей реку.  
И скачет лгуном  
на мочке до тучки  
и дрожит всем:  
— Прощай, матрешка!

«Наша Таня громко плачет...» и «Кораблик» (иллюстрации К. Кузнецова из книги А. Барто. Игрушки: стихи для дошкольного возраста. М.: Детгиздат, 1936).

му разгильдяйству, небрежности, лени, и утверждает поэссой в цикле «Игрушки» [Соловьев 1967, с. 58–59]; «Незаметно для себя дети получают первые серьезные уроки гуманизма: восхищаются хорошими друзьями («Мишка», «Лошадка», «Козленок») и возмущаются плохими («Зайка»)» [Свирская 1978, с. 363]; «...две главные тенденции в ее творчестве: непосредственная апелляция к природе детства, к его естественным добрым задаткам (как в четверостишии «Мишка») и активное противодействие псевдопедагогике — ее «теоретическим» посланкам и ее разрушительным результатам (как в четверостишии «Зайка»)» [Мотяшов 1989, с. 37].

И действительно, в одних стихах «Игрушек» доминируют тенденции к разрушению<sup>5</sup>, тогда как в других — к созиданию. Своеобразным апогеем разрушения исследователи признают стихотворение «Зайка». В обосновании необходимости таких стихов В. Д. Разова привела суждение самой Агнии Барто: «В ответ на протесты некоторых воспитателей и родителей по поводу детских слез о зайке, которого бросила хозяйка, поэтесса писала в 1967 г.: «Стоит ли нам так уж рьяно охранять детей от сильных чувств? Ведь беречь детскость совсем не значит приглушать восприимчивость к глубоким переживаниям, обогащающим душу» [Разова 1976, с. 60]<sup>6</sup>.

Опять немного отвлечемся в пользу одного наблюдения: интересно, что и в других стихах Барто игрушечному зайке «достаётся», пожалуй, более других. Ср.:

Зайка в витрине  
Зайка сидит в витрине.  
Он в серенькой шубке из плюша.  
Сделали серому зайке  
Слишком длинные уши.  
В плюшевой шубке серой  
Сидит он, прижавшись к раме.  
Ну как тут казаться храбрым  
С такими большими ушами?  
[Барто 1996, с. 44]

Или в стихотворении «Я выросла»: «Заяц нужен мне самой — / Ничего, что он хромой» [Там же, с. 47]. Справедливости ради надо сказать, что не только зайцу игрушечному в поэзии для малышей приходится терпеть увечья — заяц «настоящий» страдает еще больше. Вспомним, например, классическое стихотворение Ф. Миллера из цикла «Подписи к картинкам»:

Раз-два-три-четыре-пять,  
Вышел зайчик погулять;  
Вдруг охотник прибегает,  
Из ружья в него стреляет...  
Пиф-паф! Ой-ой-ой!  
Умирает зайчик мой!  
[Русская поэзия детям 1989, с. 146]

А из более поздних стихов «Зайнуку» К. Бальмонта («Зайнуку в садике садовник увидал, / Выстрелил в зайнуку, выстрел не попал...») [Там же, с. 497]) или «Зайчика» А. Блока:

Бедный зайчик прыгает  
Возле мокрых сосен,  
Страшно в лапы волку  
Серому попасть...  
[Там же, с. 516].

Но вернемся к циклу Барто. Тенденция к созиданию реализуется в разных стихах по-разному. Она, например, может проявляться в непосредственном детском труде, как в стихотворении «Лошадка», герой которого Б. Соловьевым противопоставлен героине «Зайки»: «Вероятно, история про забытого зайку не сможет оставить равнодушным ни одного из своих малолетних слушателей, не породить у них сочувствия забытому зайке, а с этим сочувствием соседствует и другое чувство — сознание ответственности за врученную тебе



игрушку (пока еще только игрушку). И пусть еще очень мал тот мир, на который простираются долг и забота малыша, но всем пафосом, всей направленностью своего творчества поэтесса утверждает, что большое начинается с самого малого, подчас крошечного <...>. Вот почему так радостно звучат — в противовес грустным стихам о заброшенном зайке — стихи о лошадке, юный владелец которой уже умеет по-настоящему позаботиться о ней, а потому и по-новому оценить ее» [Соловьев 1967, с. 58].

Но созидание может быть и пассивным, как в стихотворении «Мишка»: «Это не только сценка из детского быта, но и урок нравственности: чувство жалости, сострадания взяло верх» [Разова 1976, с. 60]. Не случайно стихотворение «Мишка» тоже противопоставляется «Зайке»: «Малыши плачут, когда слышат <стихотворение про зайку. — Ю. Д.>. И это благодатные слезы. Стихи помогают пережить небрежное отношение к игрушке как предательство друга. Нерадивой и жестокосердной “хозяйке” тряпичного зайца противопоставляется у Барто другой маленький персонаж, который и после того, как мишка лишился лапы, продолжает играть с ним “потому что он хороший”. Так детскую привязанность к старой, пришедшей в “негодное состояние” игрушке поэт переплавил в прекраснейшие свойства души: в верность друзьям и близким, в благородство и любовь» [Мотышов 1989, с. 31].

Из всего этого следует, что в одних стихах цикла Барто утверждается созидание («Самолет», «Лошадка»), в других осуждается разрушение («Зайка»), в третьих созидание утверждается путем редукации разрушительных тенденций («Мишка»). Иными словами, отмеченная двуполюсность цикла основывается на показе и гармонии, и дисгармонии, и пути от дисгармонии к гармонии. То есть на уровне «нравственной проблематики» цикл Барто оказывается весьма многогранен, воплощая разные стороны бытия.

Эта многогранность подтверждается и другими уровнями текста. Так, в качестве важной смыслообразующей компоненты может быть обозначена полиметрия цикла в сочетании со строфической организацией входящих в него стихов. Большинство стихотворений написаны четырехстопным хореем<sup>7</sup>, тем значительней на этом фоне оказываются иные размеры: «Кораблик» написан двухстопным амфибрахием, а «Бычок» и «Флажок» — четырехстопным ямбом.

Кроме того, два стиха «Флажка» строфически организованы в четыре строки по принципу: первый стих — 3 стопы, второй стих — 1 стопа, третий стих — 2 стопы, четвертый стих — 2 стопы.

Похожим образом организован и «Барабан»: четыре строфы этого стихотворения, написанного четырехстопным хореем, сегментированы следующим образом: первая строфа — первый и второй стихи по две стопы, третий полторы стопы с переносом на четвертый стих еще двух стоп, сделано это ради предельной актуализации внутренней рифмы (строка «На парад идет отряд» разбита на две, в результате чего слова «парад» и «отряд» оказываются на концах строк). То есть два стиха четырехстопного хореем вольно разбиты на четыре строки. Почти так же сегментированы и следующие три строфы: двустопиши вольно разбиты на четверостишия.

Написанный двухстопным амфибрахием «Кораблик» тоже сегментирован необычно на фоне всего цикла: две строфы не разделены межстрочным интервалом, отчего создается визуальное впечатление большей массивности текста по сравнению с другими стихотворениями — либо меньшими по объему, либо сегментированными межстрофной паузой («Слон», «Козленок», «Барабан»).

Разумеется, «Флажок», «Бычок» и «Кораблик» выделяются в цикле и семантически. Так, стихотворение «Флажок», где игрушка сравнивается с огнем, благодаря этому мотиву одновременно утверждает и созидание и разрушение, причем и то и другое исходит от маленького героя:

Горит на солнышке  
Флажок,  
Как будто я  
Огонь зажег  
[Барто 1970, с. 15–21].

«Кораблик» являет собой своего рода апогей созидательной деятельности через игру, результатом которой становится достижение ребенком «взрослого» социального статуса:

Матросская шапка,  
Веревка в руке,  
Тяну я кораблик  
По быстрой реке,  
И скачут лягушки  
За мной по пятам  
И просят меня:  
— Прокати, капитан!  
[Там же, с. 19].

И совсем уж философским в общем контексте выглядит стихотворение «Бычок»: «...тут и для взрослого — целая жизнь! Наша собственная — от первого шага до старости. И страх небытия. И

понимание его неизбежности. А для ребенка еще и повод “переплотиться” в иное существо, сопережить ему, посочувствовать его горестным вздохам, его страху, пожалеть. Благодаря этому стихотворению и малыш, и взрослый не просто наглядно представляют себе отошедшую в прошлое игру. Сам образ игрушки сопрягается в их сознании с определенным рода переживаниями, тренирующими нашу способность сочувствовать, увеличивающими в человеке потенциал доброты» [Мотяшов 1989, с. 31].

Укажем на еще одну особенность — неодноплановость формы выражения субъекта в стихотворениях цикла. Если использовать современную научную терминологию, то в стихотворениях «Мишка», «Самолет», «Лошадка», «Грузовик», «Козленок», «Кораблик», «Флажок» субъект может быть обозначен как лирическое «Я» (то есть выражен с помощью местоимений первого лица с «прямо оценочной точкой зрения» [Бройтман 2000, с. 146]), кроме того, в «Самолете» и «Грузовике» субъект выражен местоимением «мы»; при этом лирическое «я» может быть рассмотрено и в строгом смысле (*как будто* от имени ребенка), и как ролевая лирика (от имени ребенка).

А в стихотворениях «Бычок», «Мячик», «Зайка» и «Барабан» субъектом является автор-повествователь (в таких стихотворениях «характерная для лирики ценностная экспрессия выражается через *внесубъектные* формы авторского сознания: высказывание принадлежит третьему лицу, а субъект речи грамматически не выражен» [Там же, с. 145]). Кроме того, отметим некоторые осложнения субъектной организации в «Бычке», где вторгается субъект ролевой лирики — сам бычок: — *Ох, доска кончается, / Сейчас я упаду*, и в «Мячике», где возникает голос то ли «собственно автора», то ли «взрослого» субъекта ролевой лирики: — *Тише, Танечка, не плачь: / Не утонет в речке мяч*.

Как видим, многогранность цикла реализуется и в его полиметрической организации, и в субъектно-объектных отношениях. При этом на данных уровнях можно выделить доминанты: наиболее частотный размер — четырехстопный хорей, а субъект чаще всего реализуется как лирическое «Я». Но только в системе этой доминанты и отклонений от нее формируется многогранность цикла.

По-разному в разных текстах воплощается и заглавный мотив цикла — *игрушка*, прежде всего, через изображение отношения ребенка к игрушке<sup>8</sup>. В цикле Барто это может быть просто констатация этого отношения, как отношения к живому существу («Слон»), может быть творение игрушки («Кораблик», «Самолет», «Лошадка»,

«Флажок»), но может быть и указание на дисгармонию, соотносимую с повреждением игрушки или ее утратой. И такая дисгармония тоже воплощается различными своими гранями. Это может быть:

– повреждение игрушки из-за нерадивости ребенка:

Зайку бросила хозяйка, –  
Под дождем остался зайка.  
Со скамейки слезть не мог,  
Весь до ниточки промок.

– возможная поломка по собственной игрушкининой инициативе:

Идет бычок, качается,  
Вздыхает на ходу:  
– Ох, доска кончается,  
Сейчас я упаду!

– повреждение по инициативе детей, но при помощи как бы посторонних животных:

Нет, напрасно мы решили  
Прокатить кота в машине:  
Кот кататься не привык –  
Опрокинул грузовик.

– чрезмерное рвение тоже может привести к поломке игрушки:

Левой, правой!  
Левой, правой!  
Барабан  
Уже дырявый!

Но дисгармония, инициированная как игрушкой, так и ребенком, может смениться гармонией как по инициативе самого ребенка:

У меня живет козленок,  
Я сама его пасу.  
Я козленка в сад зеленый  
Рано утром отнесу.  
Он заблудится в саду –  
Я в траве его найду.

так и при содействии взрослых, готовых всегда прийти на помощь:

Наша Таня громко плачет:  
Уронила в речку мячик.  
– Тише, Танечка, не плачь:  
Не утонет в речке мяч.

Таким образом, и причины повреждений могут быть различны, и восстановление гармонии может идти разными путями.

Отметим многообразие стихов о «разрушении» и на «формальных» уровнях. «Бычок» — единственный в «Игрушках» текст, в котором во главу угла ставится инициатива самой игрушки, написан выделяющимся на фоне четырехстопных хореев четырехстопным ямбом (этим размером написан еще только «Барабан») и соединяет в себе голоса автора-повествователя и героя — самого бычка. Это единственный случай в цикле, когда слово предоставлено самой игрушке и ее действие совершается без постороннего участия. В «Козленке» субъектом является лирическое «Я», а вот в «Грузовике» уже лирическое «Мы». В «Мишке» лирическое «Я» четко разграничивает мир на «Я» и «Они», выражая это разграничение через соответствующие глагольные формы: «не брошу» / «уронили», «оторвали». В «Мячике» включается прямая речь взрослого, способного восстановить гармонию своим знанием. Наконец, наиболее «разрушительные» стихи — «Зайка» и «Барабан» — выделяются в контексте тем, что единственной точкой зрения в этих стихах является точка зрения автора-повествователя. Как видим, во всех случаях доминирующая тенденция на уровне семантики оказывается поддержана формальной организацией стихотворения: стихотворным размером и субъектно-объектными отношениями.

В результате в этих стихах «Игрушек» формируется система из разных граней одного и того же процесса, целостная картина, связанная с отклонением от нормы, разрушением. Таким образом, цикл Барто оказывается именно циклом в строгом смысле, когда система взглядов выражается системой стихотворений (И. В. Фоменко). В бартовской системе, по замечанию И. Мотяшова, «каждый сюжет развернут, по сути, в “микропоэму”, где читателю явлен не статичный портрет знакомой ему игрушки, а судьба изображаемого игрушкой живого существа <...>. Игра — то изначальное сознательное взаимодействие маленького человека с миром, при котором ребенок исполняет главенствующую роль субъекта, творца» [Мотяшов 1989, с. 32]. Каждое стихотворение по отдельности представляет какую-то одну грань, но вот все стихи вместе призваны воплотить многогранность мира.

Мы смогли убедиться в необычности казалось бы простого цикла Барто, увидеть некоторые особенности механизма порождения его достоинств. Чтобы подтвердить наличие этих достоинств, сравним «Игрушки» с циклом, явно похожим на бартовский. Это цикл украинского писателя Ивана Неходы «Мої ляльки». Об авторе этих стихов нам удалось отыскать не очень много информации. Историк

украинской детской литературы пишет о Неходе следующее: «Поэт-лирик Иван Нехода (1910–1963) написал в 1935 г. сборник для детей “Песня радости”. Юным читателям тридцатых годов полюбились его поэтические сборники “Толубь-гонец” (1936), “Моя книжка” (1940). Поэт раскрывал в своих стихотворениях важное общественно-политическое содержание, волнующее детей-школьников, его произведения были близки к народной песне»; «Поэт Иван Нехода, автор многих талантливых поэтических книг для детей, среди них — “Растите счастливыми”, “Маленьким братьям и сестричкам”, “Ребята с нашей улицы”, создал образцы интересной интерпретации юмористических и сатирических сказок многих народов советской страны. Сюжеты сборника Ивана Неходы “Веселые карусели” (1955) взяты из русских, грузинских, литовских, латышских, таджикских, эстонских и других сказок. Сохраняя национальный колорит, поэт блестяще перевел язык прозаических сказок в стихотворный. Все сказки написаны живо, темпераментно, весело, в них много познавательного материала. Как отметил Валентин Бычко, “Иван Нехода создает оригинальные для нашего читателя произведения, в которых очень интересно соединяется своеобразный художественный почерк украинского поэта с его стремлением к раздумьям и широкой детализации, к национальной особенности тех или иных сказок”» [Ярмыш 1982, с. 39–40, 132]. Именно в книгу «Веселые карусели» и вошел цикл «Мої ляльки».

Очевидна ориентация цикла Неходы на цикл Барто: обращает на себя внимание и сходство заглавий циклов, и совпадение двух игрушек (мишки и зайки). Но цикл Неходы абсолютно лишен той многогранности, о которой мы говорили применительно к циклу Барто. Сразу отметим, что дети у Неходы выступают не как самостоятельные действующие лица, а только как потенциальный объект приложения игрушкиных сил: так, нос у Петрушки пришит для того, «Щоб дітей малих смішити!» [Нехода 1955, с. 10–11], а петушок кукарекает, чтобы дети не опоздали в детский сад.

Можно сказать, что Нехода формируется под влиянием российской поэтессы, но берет из ее многогранного цикла только отдельные приемы, делая их доминирующими. Так, все пять стихотворений цикла написаны четырехстопным хореем. Напомним, что этот размер доминировал в цикле Барто, но не был единственным. Субъект во всех стихотворениях цикла Неходы — автор-повествователь. Наконец, доминирующим в изображении игрушки становится то, что у Барто было лишь одним из приемов — отклонение от нормы

во внешнем виде игрушки, ее повреждение. У Петрушки пришит нос (значит, прежде он был оторван):

Це — Петрушка. То нічого,  
Що пришитий ніс у нього.  
Це для того ніс пришитий,  
Щоб дітей малих смішити!  
(«Петрушка»).

Зайчику лиса отгрызла хвостик:

А це — зайчик-стрибунець,  
Він дрижить, як холодець,  
Хоче зайчик слово взяти,  
Хоче зайчик розказати,  
Що лисичка хитра, грізна  
Йому хвостика одгризла...  
(«Зайчик»)

Медвежонок сломал ногу:

Ну, а це — ведмедик Мишка,  
Він і плаче, і реве...  
Поламав учора ніжку  
І тепер «кривенький» трішки...  
Та нічого! Заживе.  
(«Ведмедик»).

Матрешке холодно, и она стремится достичь гармонии обилием одежд:

Це — Матрьошка. Зимно їй!  
Десять кофточок на ній.  
П'ять спідниць і п'ять хусток,  
Ще й тепленький козушок...  
Одяглася неспроста.  
Через те вона й товста.  
(«Матрьошка»)<sup>9</sup>

И только финальное стихотворение «Півник» не содержит никаких отклонений от игрушечной нормы:

Хто це пісеньку таку  
Нам співа:  
— Ку-ку-рі-ку!  
Це наш Петя-Петушок,  
Це він будить так діток,  
Щоб вставали,  
Не проспали,  
Не спізнилися в дитсадок.

Разумеется, во всех стихах о поврежденных, ненормальных игрушках затрагиваются разные грани этого процесса: и в плане

причин отклонения (Петрушке нос пришил *кто-то*, зайчику хвост отгрызла лиса, а медвежонок сломал ножку сам), и в плане воздействия на маленького читателя (Петрушка смешит своим пришитым носом, матрешка своей толщиной, а зайчик и медвежонок призваны вызвать сострадание ребенка). Но в общем смысле перед нами не столько цикл, сколько единый текст, воплощающий одну грань бытия. Поврежденная или утраченная игрушка в цикле Барто была рядовым мотивом, воплощающим в числе прочего широкий спектр бытия ребенка, которое построено на контрасте созидания и разрушения; мир предстал у Барто предельно амбивалентным, у Неходы же мотив поврежденной игрушки стал ключевым и едва ли не единственным.

Таким образом, можно говорить о специфике формирования украинского детского поэта под влиянием детского поэта русского и об ущербности этого процесса. Многогранная Барто на украинской почве оказалась однобокой. А все потому, что Нехода реализовал лишь один вариант бартовского стиха об игрушке, канонизировал его в качестве инварианта, признаками которого в числе прочего для украинского поэта стали четырехстопный хорей<sup>10</sup> (в цикле Барто этим размером написано восемь стихотворений из одиннадцати), выражение субъекта в форме автора-повествователя (у Барто пять стихотворений) и поврежденная игрушка. Ближе всего к этому инварианту оказывается стихотворение «Зайка» Барто, на которое исследователи, как отмечалось выше, не раз обращали внимание, но не как на квинтэссенцию всего цикла «Игрушки», а как на крайний полюс «разрушительных» тенденций.

По высказанным наблюдениям можно сделать вывод о том, что «Игрушки» Агнии Барто были восприняты как канонический текст для создания новых стихов для самых маленьких. Но гораздо важнее то, что урок канона тем же Неходой был освоен не до конца, лишь одну льдинку бартовского айсберга подхватил украинский поэт. Барто же сделала в детской поэзии то, что для взрослых делает всякий талантливый поэт, мыслящий циклами: представила читателю (пусть и малышу) модель многогранного, амбивалентного, но очень целостного мира.

#### Примечания

<sup>1</sup> Статья является републикацией из малотиражного издания: От... и до...: юбилейный альманах в честь Е. В. Душечкиной и А. Ф. Белоусова. СПб., 2006. С. 99–118.

<sup>2</sup> Справедливости ради укажем на то, что цикл «Игрушки» как авторский контекст с определенным порядком стихотворений предлагается читателю далеко не всегда:



«Дом книги и книжный клуб “Снарк” сегодня предлагают цикл А. Барто “Игрушки” в 9 разных вариантах, которые ни разу не повторяются и не соответствуют собранию сочинений 1981 г.» [Круглякова 2003, с. 192].

<sup>3</sup> Тут уместно сравнить реплику читательницы «Московского комсомольца» по поводу иллюстраций в книге Барто, вышедшей в 1980 г.: «“Танечке” как минимум сорок, и лицо искажено глубокой душевной травмой <...>. Почему самолет — “самолет построим сами” — сделан хотя и топорно, но явно руками взрослого? Перед нами сложная конструкция из тяжелых чурок, здоровенных ящиков и распиленной доски. Почему заяц — “со скамейки слезть не мог, весь до ниточки промок” — сидит, извините, на общественной уборной? Такие мы привыкли видеть на дачных участках <...>. Мальчик смело идет по колено в... В чем? Если это вода — в книжке она действительно идет волнами, — то перед нами страшная сцена: мальчик сегодня же вечером ляжет в жару с температурой, если трава — все-таки волны зеленого цвета, — то это совершенная неправда. Где вы видели, чтобы мальчишка тянул за веревку кораблик не по ручейку или лужице, а по колено в дремучих зарослях? <...> Возможно, заяц, исполненный точками серо-зеленой пастели, безоговорочно был бы принят постимпрессионистами. Стилизованный грузовик, напоминающий телевизор с приставленной к нему чашкой, — абстракционистами. А страдающую тетю Таню, наверное, посчитают большой творческой удачей приверженцы какого-либо третьего, новомодного направления в живописи» [Антонова 1981].

<sup>4</sup> Благодарим Н. А. Гуськова за указание на этот текст.

<sup>5</sup> Заметим, что эта тенденция в детской поэзии — далеко не изобретение Барто. Можно вспомнить уже упоминавшееся стихотворение Хераскова «К дитяти», где «замок рушится», а из более поздних текстов «Сусальный ангел» А. Блока (1909):

На разукрашенную елку  
И на играющих детей  
Сусальный ангел смотрит в щелку  
Закрытых наглухо дверей.

А няня топит печку в детской,  
Огонь трещит, горит светло...  
Но ангел тает. Он — немецкий.  
Ему не больно и тепло.

Сначала тают крылья крошки,  
Головка падает назад,  
Сломались сахарные ножки  
И в сладкой лужице лежат...

Потом и лужица засохла.  
Хозяйка ищет — нет его...  
А няня старая оглохла,  
Ворчит, не помнит ничего...

[Русская поэзия детям 1989, с. 522].

Или вспомним, как мальчик Боб в стихотворении Саши Черного «Бобина лошадка» (1913) решил лошадку покормить:

...И с комода у дверей  
Тащит ножницы скорей.  
Распорол брюшко лошадке,  
Всунул ломтик шоколадки...

[Русская поэзия детям 1989, с. 617].

Добавим к этому и большое количество стихов, где игрушка — страшная изначально или поврежденная когда-то давно: «Забавную новинку, / Уродца-сиротинку, / Нам дедушка привез» (*Городецкий С. М.* Полюби меня черненьким, а беленьким меня всякий полюбит [Русская поэзия детям 1989, с. 544]); у того же Городецкого — «Тряпичная кукла» (1915):

Свернута из тряпки  
Кукла у Параша.  
Не отыщешь краше:  
Руки — словно лапки,  
Глазки — пара точек,  
А лицо — комочек.  
Кукла смотрит косо,  
Взгляд ее уныл.  
Кто-то вместо носа  
Пуговку пришил.  
Но Параша любит,  
Нежит и голубит  
И целует в щечку  
Маленькую дочку.

[Русская поэзия детям 1989, с. 551–552].

Или у Саши Черного в стихотворении «Про Катюшу» (1920):

Катя-Катенька-Катюшка  
Уложила спать игрушки:  
Куклу безволосую,  
Собачку безнозую,  
Лошадку безнозую  
И коровку безрогую...

[Черный 1996, с. 510–511].

<sup>6</sup> Дана ссылка: *Барто А.* Выступление на Четвертом съезде писателей СССР // Лит. газ. 1967. 31 мая. С. 3.

<sup>7</sup> По наблюдениям В. П. Руднева, в ранних стихах Барто доминирующий стихотворный размер — четырехстопный хорей. Более того, этот размер преобладает над остальными и в стихах Чуковского, Маршака, Михалкова [подробнее см.: Руднев 1978, с. 102–110].

<sup>8</sup> Тут уместно вспомнить рассуждения Ю. М. Лотмана о том, что «детская», «фольклорная», «архаическая» аудитория в противовес «взрослой» «относится к тексту как участник игры: кричит, трогает, вмешивается, картинку не смотрит, а вертит, тыкает в нее пальцами, говорит за нарисованных людей, в пьесе вмешивается, указывая актерам, бьет книжку или целует ее», что в этом случае «вся активность сосредоточена в адресате, роль передающего имеет тенденцию сокращаться до служебной, а текст — лишь повод, провоцирующий смыслопорождающую игру <...>. Кукла требует не созерцания чужой мысли, а игры» [Лотман 1992, с. 377–378].

<sup>9</sup> Полагаю, что не лишено оснований соотношение этого стихотворения со стихотворением Барто «Сто одежек»:

Лиф на байке,  
Три фуфайки,  
На подкладке  
Платьице.  
Шарф на шее,  
Шаль большая,

Что за шарик  
Катится?  
Сто одежек,  
Сто застежек.  
Слова вымолвить  
Не может.  
«Так меня закутали,  
Что я не знаю,  
Тут ли я?»  
[Барто 1996, с. 37]

<sup>10</sup> Напомним, что согласно подсчетам В. П. Руднева четырехстопный хорей — самый частотный размер и в русской детской поэзии XX в.

### Источники

- Барто А.* Мы с Тamarой. М.: Росмэн, 1996.  
*Барто А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Дет. лит., 1970.  
*Нехода І.* Веселі каруселі. Київ: Дитвидав, 1955.  
*Русская поэзия детям* / вступ. ст., сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. Е. О. Путиловой. Л.: Сов. писатель, 1989.  
*Русская поэзия детям* / вступ. ст., сост., подгот. текста, биогр. справки и примеч. Е. О. Путиловой: в 2 т. Т. 2. СПб.: Академ. проект, 1997.  
*Саиш Черный.* Стихотворения. СПб.: Петербургский писатель, 1996.

### Исследования

- Антонова Н.* Бяка-закаляка // Московский комсомолец. 1981. 14 февр.  
*Бегак Б.* Стихи и дети // Книга и пролетарская революция. 1936. № 10.  
*Бройтман С. Н.* Лирический субъект // Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 2000.  
*Дмитриева В.* Агния Барто. М.; Л.: Детгиз, 1953.  
*Дымыщ П. И.* Детские книжки // Дошкольное воспитание. 1941. № 2.  
*Круглякова Т. А.* Модификация стихотворений в детской книге и материнском прочтении // Детский сборник: статьи по детской литературе и антропологии детства. М., 2003.  
*Лотман Ю. М.* Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992.  
*Мотышов И.* Диалог равных // Жизнь и творчество Агнии Барто. М.: Дет. лит., 1989.  
*Разова В. Д.* Фольклорные истоки советской поэзии для детей. Л.: Просвещение, 1976.  
*Руднев В. П.* Метрический репертуар детской поэзии: (Чуковский, Маршак, Михалков, Барто) // Проблемы языка и стиля в литературе. Волгоград: Волгоградский ГПИ, 1978. С. 102–110).  
*Сви́рская И. А.* Агния Барто // Советская детская литература. М.: Просвещение, 1978.  
*Смирнова В.* О детях и для детей. М.: Дет. лит., 1967.  
*Соловьев Б.* Агния Барто. Очерк творчества. М.: Дет. лит., 1967.  
*Шкловский В. Б.* Об игре мечте и поэзии // Шкловский В. Б. Старое и новое. М.: Дет. лит., 1966.  
*Ярмыш Ю. Ф.* Детская литература Украины: очерки. М.: Дет. лит., 1982.